

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO

Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo



**Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Interpretação Artística,
Especialidade em Clarinete**

Idílio Manuel de Oliveira Nunes

"O Clarinete no Classicismo Musical"

Orientadora: Prof^ª. Doutora Sofia Lourenço

Porto, 2012

“O Clarinete no Classicismo Musical”

Idílio Nunes

Agradecimentos

Para a realização desta dissertação foram vários os intervenientes que colaboraram direta e indiretamente, os quais merecem o meu reconhecimento e gratidão.

À minha orientadora, **Prof. Doutora Sofia Lourenço**, pela forma como me orientou, pelo entusiasmo e motivação. É de igual modo, importante referir, ainda, a disponibilidade sempre manifestada, apesar do seu horário demasiado preenchido, o seu apoio e confiança.

Ao meu professor de instrumento, Professor **António Saiote** pela amizade, incentivo e apoio incondicional.

Quero agradecer também a todos os docentes, administrativos e assistentes operacionais da ESMAE, pela colaboração prestada.

À Anabela pela disponibilidade para os arranjos gráficos.

Finalmente, de modo especial, quero agradecer à minha filha Ana, pela paciência e incentivo, à minha esposa Eduarda, pela motivação e apoio permanente e ao meu filho João.

Aos meus Pais, Irmão, Cunhada, Sobrinhos e Sogros, pela compreensão e apoio incondicional para a efetivação deste trabalho.

Índice

1.Sumário

2.Introdução

I-Parte Teórica

1. - Enquadramento histórico	12
1.2 – Movimentos históricos impactantes no período do Classicismo	
1.2.1 – O Iluminismo	16
1.2.2 – A Revolução Americana	18
1.2.3 – A Revolução Francesa	19
2. – Cronologia da época	21
3. – A Orquestra	23
3.1 – A Orquestra Sinfónica.....	25
3.2 – A Orquestra de Mannheim.....	27
3.3 – A Orquestra em França.....	29
4. – A Escola de Viena	30
5. – O Clarinete	41
5.1 - Principais figuras do Clarinete	45
6. – A importância da produção de W. A. Mozart para a performance clarinetista	50

II- Parte Empírica

1. – Estudo de Caso Justificação do tema e questões da investigação	55
2. – Metodologia: sujeitos de investigação e material utilizado	56
2.1 - Descrição da experiência	56
3. – Análise dos resultados	
3.1 - Matriz de análise	56
3.2 - Estudo comparativo das gravações efetuadas	60
4 – Conclusão	62
5 – Bibliografia	63

ANEXO 1- DVD com experiência PARTE II

Índice de Figuras

Fig. 1- Figura representativa da Orquestra Clássica	26
Fig. 2 – Sistema de Chaves de Ivan Müller	43
Fig. 3 - Embocadura incorreta/ embocadura correta.....	57
Fig. 4 - Excerto do Concerto de Johann Stamitz	58

Índice de Gráficos

Gráfico 1- Experiência 1 (Leitura à primeira vista)	59
Gráfico 2 – Experiência 2 (48 horas depois da aula)	59

1. SUMÁRIO

No âmbito da minha atividade de docente e intérprete constatei ao longo dos anos a importância dos primeiros passos na pedagogia do clarinete. Convicto que o repertório do Classicismo musical seria fundamental para o ensino dos jovens e futuros músicos, entendi encetar este estudo aprofundado sobre o período do Classicismo Musical. Para cumprir este objetivo, e após uma abordagem histórica e organológica genérica, incluí um estudo de caso com sujeitos de investigação os quais foram submetidos a duas experiências, uma leitura à 1ª vista do compositor clássico Johann Stamitz, e uma outra versão 48 horas após o primeiro contacto com a partitura. Os resultados demonstram a eficácia da abordagem da obra do período clássico, ainda que ainda de forma embrionária. A qualidade da sonoridade é substancialmente melhor, a abordagem técnica e interpretativa sobe de qualidade de forma imediata.

Como conclusão deste trabalho, demonstra-se a importância do repertório do Classicismo musical no ensino inicial do Clarinete, salientando-se a necessidade de estudos aplicados mais avançados sobre a performance do Clarinete, aliados à procura da qualidade da sonoridade e estilos interpretativos.

ABSTRACT

As part of my work as a teacher and interpreter I noticed over the years the importance of the first steps in clarinet teaching. Convinced that the repertoire of musical Classicism formed the foundation of the education of the young and upcoming musicians, I did engage in this study on the period of Classicism. To meet this goal, and after a historical and organological generic delimitation include a case study with research subjects which underwent two experiments, one reading *prima vista* classical composer Johann Stamitz, and another version 48 hours after the first contact with the score. The results demonstrate the effectiveness of the approach of the work of the classical period, though still in embryonic form. The sound quality is substantially better, the technical approach and interpretative quality goes up immediately.

In conclusion this study demonstrates the importance of the repertoire of musical Classicism in teaching Clarinet, highlighting the need for more advanced applied studies on the performance of the Clarinet, improving quality sound and interpretive styles.

2. Introdução

Tendo em conta que o período do Classicismo assume uma vital importância no contexto musical, uma vez que alberga o nascimento da Orquestra e o surgimento do clarinete contemporâneo, uma enorme estranheza é revelada pela tomada de consciência que certos compositores e certas obras para clarinete da referida época ainda permanecem desconhecidos, relegados para um segundo plano.

Embora nos últimos anos se note um esforço e interesse acrescido por parte da classe investigadora sobre música erudita por este período, a abrangência e riqueza musical do mesmo fazem da pesquisa aprofundada da produção estética e musical do clarinete uma tarefa hercúlea.

Com base nestas duas premissas, procura-se abordar partituras musicais caídas no esquecimento pelo passar dos séculos, com o intuito de as dar a conhecer e permitir um maior entendimento desta época, deste estilo, deste instrumento.

Foi também neste período que o mundo conheceu um dos maiores génios musicais de sempre, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que impressionado pela sua visita a Mannheim e à sua Orquestra, compôs o Concerto de Clarinete em Lá K622, atualmente tido como um dos mais fabulosos concertos para clarinete de toda a história da música, a par das obras de Haydn e Beethoven. Este trio formava a tão conhecida Primeira Escola de Viena, responsável por um ímpeto único à música erudita. (Grout, D. 2007)

Para compreendermos o valor histórico do Classicismo temos não só de proceder ao seu enquadramento, mas também à valoração das correntes que contribuíram para o seu ciclo de existência e ainda às figuras impactantes na sua maturação.

Debruço-me sobre esta matéria, com a intenção de investigar e fazer um levantamento mais aprofundado do repertório desta época para o clarinete e, se possível, executá-lo, editando-o e revendo-o nas minhas próximas audições de alunos, realizando uma breve abordagem histórica e o seu enquadramento, de modo a que se possa revelar um pouco

mais sobre este instrumento, as vantagens do seu estudo e o percurso evolutivo do mesmo.

O estudo de caso sobre a pressão da embocadura, a partir de uma obra de Stamitz, tem como objetivo demonstrar a importância da técnica dos primeiros passos da aprendizagem do instrumento clarinete, a partir de uma obra do período do Classicismo.

Para a realização desta experiência, escolhi alunos do segundo ao quinto grau, da Academia de Musica de Vila Verde e Escola de Música Pedro Fesch, aos quais pedi que interpretassem quatro compassos do Concerto para clarinete e orquestra de Johann Stamitz.

I - PARTE TEÓRICA

1. Enquadramento Histórico

No período compreendido entre 1750 e 1820, um novo estilo musical surgiu, de características mais simples e equilibradas, brotando de artistas como Haydn, Mozart e Beethoven. A música tornou-se então mais leve, sem as complicações intrínsecas da era barroca, pois procurou-se um equilíbrio estético, mais suave, algo também conseguido com a substituição do cravo pelo piano.

Do ponto de vista formal e estilístico, as obras deste período procuraram demarcar o seu princípio, meio e fim, com frases melódicas mais curtas, mas também mais definidas. Com a sua dinâmica também se vai variando, à medida que surge o *crescendo* e o *diminuendo* e também o *sforzato*, daí que resulte uma sonoridade bastante tonal, para o qual também contribuiu o aparecimento do pianoforte em 1703.

Predominando a melodia com o acompanhamento de acordes, a orquestra tomou assim novas e maiores proporções, diversificando os seus instrumentos.

Nesta época desenvolveram-se e apareceram novas formas musicais, características deste período. Desta forma, podemos dar o exemplo da Sinfonia, que no Classicismo se traduziu numa pequena peça instrumental, constituída por 3 andamentos, seguindo uma forma básica: rápido, lento, rápido; o Concerto, que tomou a forma de uma performance musical, com um elevado número de músicos em palco; o Quarteto de Cordas, tradicionalmente composto por 1 viola, 1 violoncelo e 2 violinos e por último, a forma sonata, uma das principais formas musicais utilizadas e desenvolvidas na época, dividida por três secções principais, a Exposição, o Desenvolvimento e a Reexposição.

Nesta época, a Ópera atingiu o seu apogeu, com um desenvolvimento estonteante, devido à sua popularidade crescente, uma vez que abandonando os temas da mitologia do barroco, começou de forma inovadora a usar temas do quotidiano e personagens reais nas atuações em palco.

Assistimos assim a uma transição gradual da música barroca para a clássica, transição essa tutelada por Carl Philipp Emanuel Bach¹ (1714-1788) e Johann Christian Bach² (1735-1782), filhos do compositor Johann Sebastian Bach.(1685-1750)

Como já acima foi referido, as obras elaboradas passaram a ser mais desenvolvidas, como a sinfonia e os concertos para instrumentos e orquestra, dando-se ainda o passo definitivo em direção à música tonal.

As composições tornaram-se estruturadas, divididas em 3, tendo por base momentos de relaxamento e de tensão, que deram corpo à obra.

Como principais compositores deste período, surgem os nomes de Joseph Haydn³ e Wolfgang Amadeus Mozart⁴, ambos de origem austríaca.

Referimos ainda que Viena de Áustria é considerada como a cidade que se afirma um grande centro da vida musical oitocentista, destacando-se o seu relevante e notório interesse para o Período Clássico. Surge assim a [1ª Escola de Viena](#), de onde brotam os grandes nomes da música deste período.

Durante o século XVIII, as barreiras nacionais foram-se esfumando, motivado pelo espírito cosmopolita que se viva na época. Tal influência também se refletiu na música, pelo que em 1785, Chabanon ⁵declarava: “Hoje há apenas uma música em toda a Europa [...] esta linguagem universal do nosso continente”, já que se avistava compositores alemães em Paris, autores de ópera italiana em Berlim, em Madrid e em Moscovo.

¹ Compositor alemão, possivelmente o mais importante da sua geração. Fez a ponte entre o estilo Barroco do seu pai J. S. Bach, e o estilo clássico de Haydn e Mozart.

² Compositor Alemão, o mais versátil e cosmopolita dos filhos compositores de J.S. Bach, compôs óperas em Milão antes de se mudar para Inglaterra e de se tornar mestre de música da família Real.

³ Ver página 32.

⁴ Ver página 35.

⁵ Michel-Paul Guy de Chabanon (1730 – 1792), De la musique considérée en elle –même et dans ses rapports, Paris,1785, p.97.

A ascensão da classe média a uma posição influente traduziu-se num processo de popularização da arte, mais propriamente, do ensino da arte, pelo que surge um novo mercado cada vez mais apelativo para os artistas e compositores, mas também mais exigente, já que urgia a necessidade de adaptação às novas necessidades da sociedade.

Foi a idade da razão, na qual as artes sofreram alterações profundas. Os artistas tinham como modelo as civilizações antigas da Grécia e de Roma, que pareciam emblemáticas dos seus próprios ideais. Ao mesmo tempo que Goya, Piranesi e Constable abandonavam os floreios dos artistas *rococó*⁶ que os procederam, Goethe e Schiller transformavam o drama e a poesia alemãs, e Samuel Richardson e Henry Fielding faziam do romance inglês o centro das atenções. Obras de arquitetura clássica que refletiam as civilizações antigas – a Casa Branca, em Washington, o Museu Britânico de Londres, o Palácio de São Petersburgo eram erigidas em todas as grandes cidades, com intensidade crescente.

Intensificava-se o ritmo da mudança tecnológica e da inovação. Com o desenvolvimento da máquina a vapor e a invenção da primeira máquina de fiar para a produção em massa, a revolução industrial proporcionou às nações ocidentais uma riqueza sem precedentes e pôs em marcha as forças que iriam conduzir a uma nova era de convulsões sociais.

Foi esta época instável e estimulante que compositores como Haydn, Mozart, Gluck Beethoven entre outros deixaram as suas marcas únicas, com relativa simplicidade e contenção da sua música, sendo nesta época que alguns géneros musicais sofreram a sua evolução mais significativa.

Motivada por tal fator, a atividade de edição musical cresceu exponencialmente, pois a maioria das partituras publicadas destinava-se à população amadora, que exigia e comprava música fácil de aprender e de tocar, interessada em ler e discutir as obras. Tal intuito motivou o nascimento do chamado jornalismo musical: revistas consagradas às

⁶ Rococó, um estilo que representava a expressão suprema da elegância e da sofisticação na vida na Corte. O equivalente musical do *Rococó* foi o “estilo Galante”, que estabeleceu uma base semelhante de leveza e elegância, substituindo a escrita complexa da música barroca por melodias de grande fluência.

notícias e a críticas musicais, redigindo-se ainda neste período as primeiras histórias da música.

Nesta época, a música deveria ir ao encontro do ouvinte e não força-lo a entender a sua estrutura, mas antes conviver e comover, mas não em demasia nem causar perplexidade. Procurava-se dirigir tanto a filosofia, como a literatura, a ciência e as belas artes a um público mais amplo, através da escrita de tratados populares de modo a colocar a a cultura ao alcance de todos e não apenas como luxo de grupos exclusivos. Os próprios romances e as peças de teatro começaram a retratar o comum cidadão. (Grout, D. 2001)

A música deveria ser a “arte de cativar através da sucessão e combinação de sons agradáveis.”⁷

Segundo John Stanley, o “Classicismo” pode também ser usado em contraste com o termo “Romantismo”. Enquanto um artista romântico poderia ser descrito como dando rédea solta às suas emoções ao nível do seu trabalho, um artista “clássico” optaria por uma abordagem mais intelectual e distante. Utilizado neste sentido, “clássico” é um termo mais estilístico que histórico. Assim, Mozart, cuja sua música é apaixonada, mas também profundamente controlada, pode ser considerado o exemplo supremo do compositor clássico, enquanto Beethoven, por outro lado, não é tão facilmente classificável, sendo frequentemente considerado como tendo estabelecido a ponte entre os períodos clássico e romântico.(Standley J.,2006)

Durante o período clássico as tendências mais evidentes são o gosto pela simplicidade e contenção. Em Viena, Christoph Gluck (1714-1787) introduziu várias reformas na Ópera durante a década de 1760. Declarando que a função da música era servir o texto e as necessidades do enredo, procurou eliminar o canto de *Coloratura*⁸, dando maior importância aos papéis do coro e da orquestra, a fim de compensar esta omissão.

⁷ Burney, *Essay on musical criticism*, introdução ao livro III da *General history of music*. Frank Mercer, Nova Iorque, 1957, 2, 7.

⁸ Coloratura estilo de canto elaborado e fortemente ornamentado, especialmente bem adaptado a uma voz de soprano ligeira, aguda e ágil.

1.2. Movimentos impactantes no Classicismo

1.2.1. Iluminismo

Surge no século XVIII, no chamado século das Luzes, na Europa e proporciona uma nova visão do Homem, dos valores humanos, isto é, uma nova concepção do ser humano, enquanto ser dotado de faculdades intelectuais e, portanto, portador de direitos inalienáveis.

Centrando-se no valor da razão como meio para a prossecução da felicidade e em ideais de valores humanos, gerou uma revolução a nível estético, despertando um novo interesse pela simplicidade elegante da arte greco-romana.

Resultado direto da Revolução Industrial e da Colonização, dá-se nesta época o surgimento de uma classe média emergente, vocacionada para as artes. Foi, assim, uma época de grandes transformações sociais e políticas, juntando ainda a este contexto a perda de poderio financeiro dos antigos mecenas, fruto dos saques e pilhagens sofridos durante as guerras napoleónicas.

Verificamos assim o nascimento de uma nova mentalidade, que deposita a sua fé na razão, como força motriz para a resolução dos obstáculos da ciência e do homem. Esta fé dirige-se ainda à ciência, que tomava a dianteira do progresso social do homem e das suas condições de vida, motivado por uma crença imensa nas capacidades intelectuais do Homem.

Segundo os filósofos iluministas, o homem vivera, até então, na obscuridade, nas trevas. Seria, portanto, necessário libertá-lo, iluminando-o, de forma a desfrutar das vantagens do progresso. A difusão do iluminismo criava, inclusivamente, uma fé imensa no progresso de toda a humanidade.

Com o novo movimento centrado no Homem, dá-se a queda do Antigo Regime, acompanhada do reconhecimento da liberdade de pensamento, cujo espírito é traduzido na famosa frase do pensador iluminista Voltaire: “Não concordo com nenhuma das palavras que me diz, mas lutarei até com a minha vida se for preciso, para que tenha o

direito de as dizer” e da igualdade perante a lei, sendo ainda defendido o liberalismo económico e também a democracia. Voltaire acreditava no valor do despotismo iluminado, mas seguiram-se-lhe escritores que estavam mais ansiosos por defender a causa da democracia e dos direitos do indivíduo. Thomas Paine⁹, defendia os colonos americanos contra a Inglaterra, foi uma das principais luminárias desta cruzada. Em França o Filósofo e escritor Jean – Jacques Rousseau¹⁰, em particular, captou o espírito revolucionário do seu tempo no famoso trabalho *O Contrato Social*, com a sua fusão de moralidade e política. (Stanley J.,2006)

Também no meio musical o Iluminismo manifestou o seu impacto, pois desencadeou uma verdadeira revolução de mentalidades e da própria maneira como a música era vista até então. Em 1691, Andreas Werckmeister (1645-1706) afirmava que “a música era uma dádiva de Deus para ser usada apenas em sua Honra”¹¹. Cem anos depois, Charles Burney proclamava: “A música é um luxo inocente e, em boa verdade, desnecessário à nossa existência, embora seja grandemente proveitosa e agradável ao sentido do ouvido.”¹²

O contraste entre estas duas afirmações coaduna-se exatamente com a revolução feita pela eclosão deste movimento, já que este começou por uma revolução de espírito, que se aguçou e se começou a voltar para os ideais racionalistas, abandonando velhas crenças dogmáticas. (Grout, D. 2001)

1.2.2. Revolução Americana

⁹ Thomas Paine (1737-1809), Teórico político radical, que após uma breve educação básica, alistou-se no Exército, como oficial.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi um importante filósofo, teórico político, escritor e compositor.

¹¹ A. Werckmeister, *Der Edlen Music-Kunst, Gebrauch und Missbrauch* (valor, uso e abuso da Nobre Arte da Musica), 1691, prefácio.

¹² 1º vol. Da sua *História Geral da Música*, publicada em Londres em 1776.

Esta revolução ocorreu entre 1775 e 1783 e traduziu-se na revolta das colónias inglesas no Norte da América, culminando com a instituição dos Estados Unidos da América.

Os filósofos advogam alterações e progresso, e as suas esperanças concretizaram-se da forma mais dramática possível. Os conflitos estavam iminentes nas colónias da América do Norte desde princípios da década de 1760, quando o Governo inglês tentou desastrosamente impor uma série de impostos punitivos às suas colónias distantes “ Não aos impostos sem Representação “ foi a palavra de ordem, quando os colonos resistiram agressivamente a medidas como a Lei sobre o açúcar (1764), a Lei sobre o Selo (1765) e a Lei sobre o Chá (1773).

Tal movimento revolucionário teve um impacto fulminante na Europa, pois foi um marco no Antigo Regime, mais propriamente o início do fim do mesmo, uma vez que rompeu com o sistema colonial.

“Consideramos estas verdades por si evidentes, que todos os homens são criados iguais, sendo-lhes conferidos pelo seu Criador certos Direitos inalienáveis, entre os quais se contam a Vida, a Liberdade e a busca da Felicidade.”

Com estas palavras se inicia a Declaração da Independência dos Estados Unidos da América, redigida a quatro de julho de 1776. Tal declaração abriu um novo capítulo na História da Humanidade, pois pela primeira vez desde que a expansão europeia, uma colónia tornou-se independente por meio de um ato revolucionário, ato esse patente e proclamado na Declaração supracitada, que também afirmava ao mundo o reconhecimento pelo direito à independência e à livre escolha de cada povo e de cada pessoa.

Esta Revolução influenciou diretamente a Revolução Francesa, pois os franceses intervieram como aliados dos americanos, motivados pelos ideais da liberdade do movimento e estimulados pela propaganda feita por Franklin.

Aquando a eclosão da Revolução Francesa, os ideais americanos serviram de base motivacional.

1.2.3. Revolução Francesa

O Antigo Regime, instaurado em França durante o século XVIII, era de extrema injustiça social. Os impostos, com o mero objetivo de manter os luxos da nobreza, eram pagos exclusivamente pelos trabalhadores urbanos, pela pequena burguesia comercial e por camponeses, o chamado Terceiro Estado. Era, portanto, um regime absolutista, em que o rei, dotado de poderes absolutos, controlava a justiça, a economia, a política e até a própria religião. Assim sendo, era um regime pautado pela falta de democracia, em que a oposição ao rei não era permitida, pelo que vozes contrárias ao regime eram presas na Bastilha ou condenadas à guilhotina.

Desta forma, a sociedade da época era hierarquizada e estratificada, com o clero no topo, que não pagavam impostos. Abaixo deste grupo, situa-se a nobreza e por último, a já acima descrito Terceiro Estado, que sustentava os outros dois estratos sociais, que viviam imersos em luxo.

A vida dos trabalhadores e camponeses era de extrema miséria, portanto, desejavam melhorias na qualidade de vida e de trabalho. A burguesia, mesmo tendo uma condição social melhor e dotada de maiores rendimentos, desejava uma maior participação política e uma maior liberdade económica para organizar e estabelecer o seu próprio trabalho, até então completamente regulada pelo rei.

No final do século XVIII, em 1789, a França estava a beira de um colapso económico. O fato da assembleia nacional, os Estados Gerais, ter sido convocada para estudar a crise dá-nos uma ideia da gravidade da situação. A última dessas reuniões fora convocada em 1614. Os Estados Gerais eram compostos por três seções: a Nobreza e o Clero- ansiosos por adiar reformas indispensáveis, a fim de manter os privilégios – e o Terceiro Estado, representante do resto da comunidade. Quando as diferentes partes não conseguiram chegar a acordo, o terceiro Estado separou-se, declarando o seu direito exclusivo a ser considerado a verdadeira Assembleia Nacional. Luís XVI opôs-se a isso, mas a sua posição encontrava-se enfraquecida pelos distúrbios em Paris e, em particular, pela tomada da Bastilha, a fortaleza – prisão da cidade, em catorze de julho de 1789. Surge um movimento político-social, que, ao derrubar o Antigo Regime, procurando

instaurar um Estado Democrático, causa repercussões por toda a Europa e além-fronteiras, espalhando a sua influência na arte, na cultura e na própria filosofia, abalando todo o pensamento vigente à época.

A mentalidade resultante traduz-se num crescente liberalismo, motivado pela defesa dos direitos do homem, da democracia e da liberdade de expressão, alterando profundamente todos os valores em questão.

Tal Revolução manifestou-se também ao nível da música e da própria arte de modo geral, visto que estas procuravam-se desligar do passado, e aproximaram-se dos interesses da nova classe social emergente, invadindo por isso as salas de concerto, conquistando um novo público, a burguesia.

Esta Revolução tida como o acontecimento mais importante da história contemporânea, foi inspirada pelas ideias iluministas, tendo como mote "Liberdade, Igualdade, Fraternidade", que derrubou o Antigo Regime e instaurou a burguesia no poder.

Esta Revolução tornou-se um importante e essencial marco na História Moderna Ocidental, pois significou uma mudança de rumo, ao pôr termo ao regime absolutista e permitiu uma maior autonomia e maiores direitos garantísticos à população. As bases de uma sociedade burguesa e capitalista estabeleceram-se durante a revolução, guiadas pela própria burguesia que conduziu este processo de forma a garantir o seu domínio social, “A árvore da liberdade só cresce bem quando regada com sangue dos reis”.¹³

13 Barrère, justificando a execução de Luís XVI.

2. Cronologia da época

14
Cronologia da época

1750:

1753 - Carl Philipe Emanuel Bach inicia a verdadeira arte de tocar Teclado(...)Possivelmente o mais importante compositor da sua geração . C.P.E.Bach fez a ponte entre o estilo Barroco do seu pai J.S. Bach, e o estilo Clássico de Haydn Mozart e Beethoven.

1759 - Publicação de Candide de Voltaire (...)

1760:

1762 - Primeira apresentação de Orfeo e Euridice, de Gluck (...) Christoph Von Gluck Compositor que teve o seu lugar na história através das reformas que introduziu na Opera.

1763 - Início das escavações de Pompeia (...)

1770:

1774 - Início do Reinado de Luís XVI (...minueto)

1775 - Revolução Americana (...)

1780:

1781 - Haydn compõe seis quartetos de cordas op. 33

1786 - Estreia de “as bodas de Fígaro”, de Mozart em Viena.

1789 - Revolução Francesa

1790:

1791 - Estreia da flauta Magica em Viena ; morte de Mozart (...)

1795 - Primeira audição da sinfonia “Londres” nº 104, de Haydn; Beethoven publica os trios, Op. 1

1798 - Estreia da “Criação” de Haydn em Viena(...)

1800:

14 Burrows, J. Cronologia do Período Clássico. In J. Burrows. Guias essenciais da Música clássica (pp. 128-129). (adaptada)

“O Clarinete no Classicismo Musical”

Idílio Nunes

1803 - Beethoven completa a Sinfonia “Eroica”(…)

1804 - Napoleão Bonaparte coroa-se Imperador(…)

1808 - Primeira audição das quinta e sexta Sinfonias de Beethoven;

Göthe publica a primeira parte do Fausto

1810:

1820

1824-Primeira audição da nona Sinfonia de Beethoven(…)

1827- Morte de Beethoven.

3. A Orquestra

Esta é um conjunto musical com especificidades marcadamente ocidentais, moldadas e sedimentadas ao longo de aproximadamente cinco séculos, tendo como características base a sua formação organizada em instrumentos de sopro, corda e percussão divididos por naipes, com a finalidade primordial de fundir os timbres, obtendo uma sonoridade homogénea.

Em 1720 era amplamente conhecido o conceito de orquestra sinfónica, que, na verdade, existia já desde a época anterior à Ópera, desenvolvendo-se como a Sinfonia Orquestral, estudada em larga escala no continente europeu, durante o século XVIII. Por conseguinte, denota-se a evolução das sinfonias correlacionada diretamente com o quarteto de cordas, tido como a base da dita orquestra sinfónica e ainda desempenhando funções de música de câmara.

Na supracitada época, assiste-se à introdução dos aumentos e diminuições progressivos da intensidade sonora, o que contribui também para a própria consolidação da Orquestra.

Para este mesmo processo, contribui ainda o desenvolvimento de certas formas musicais das quais saliento: a forma sonata, que se traduz na esquematização mais evidente e ampla da própria composição, alicerçando-se numa dicotomia de tonalidades, sendo normalmente dividida em exposição, consistindo a mesma num primeiro tema, geralmente escrito na tónica e num segundo tema na dominante, encadeados numa repetição, que nos permitem uma transição para o desenvolvimento, cujo mote é uma fantasia livre e por fim, a recapitulação, que nos remete para a exposição, com a diferença de que nesta vez o segundo tema é encontrado na tónica, tendo ainda uma coda; o concerto, que se manifesta sob a forma de interação entre um solista e a Orquestra, forma esta inigualavelmente desenvolvida por Mozart, que ainda estabeleceu o estilo do concerto musical moderno; a sinfonia, uma composição musical escrita para Orquestra, estruturada em quatro movimentos, muito semelhante à sonata, tendo um movimento rápido, com a exposição, desenvolvimento e recapitulação, surgindo, por

vezes, uma introdução lenta, um segundo movimento sempre moderado ou lento, sem uma orientação específica quanto à forma, e um terceiro movimento mais rápido que o primeiro, geralmente como um rondó, podendo surgir por vezes, entre este e o movimento lento um minueto, por último, o quarteto de cordas, isto é, as peças compostas para este grupo, habitualmente constituído por dois violinos, uma viola e um violoncelo, sendo este o grupo de música de câmara com o maior destaque na época clássica, pois figuras de grande vulto como Haydn¹⁵, Beethoven e Mozart conferiram-lhe uma renovada majestosidade, codificando a sua forma de quatro movimentos: um rápido, um lento, um minueto e trio e um final rápido.

¹⁵

Este é considerado como sendo o pai do quarteto de cordas, segundo Michael Kennedy.

A orquestra sinfónica

No último quartel do século XVIII a sinfonia e outras formas de música de conjunto foram gradualmente pondo de parte o baixo contínuo, à medida que todas as vozes essenciais eram confiadas aos instrumentos melódicos. A responsabilidade de dirigir o conjunto passou a caber ao primeiro violino, em virtude do desaparecimento do cravo da orquestra.

O progresso da sinfonia está relacionado com o desenvolvimento dos concertos públicos e privados, como sejam o *Concerto Espiritual* e o *Concerto dos Amadores em Paris*, ou os *Bach-Abels Concerts* em Londres. É conhecido o papel decisivo desempenhado pelo eleitor palatino Karl Theodor, em Mannheim, e por Alexandre Le Riche de La Pouplinière em Paris, um dos homens mais ricos da França, ele também um mecenas esclarecido, reunindo em torno dele um círculo inteiro de artistas: escritores, pintores e músicos (por ele convidados, iniciando uma primeira orquestra de Mannheim) A conquista e o avanço orquestral reside no aumento e na emancipação dos naipes, mas a pretendida “orquestra clássica” com a duplicação de todos os instrumentos de sopro só raramente é solicitada, já que os compositores estão dependentes dos recursos locais.

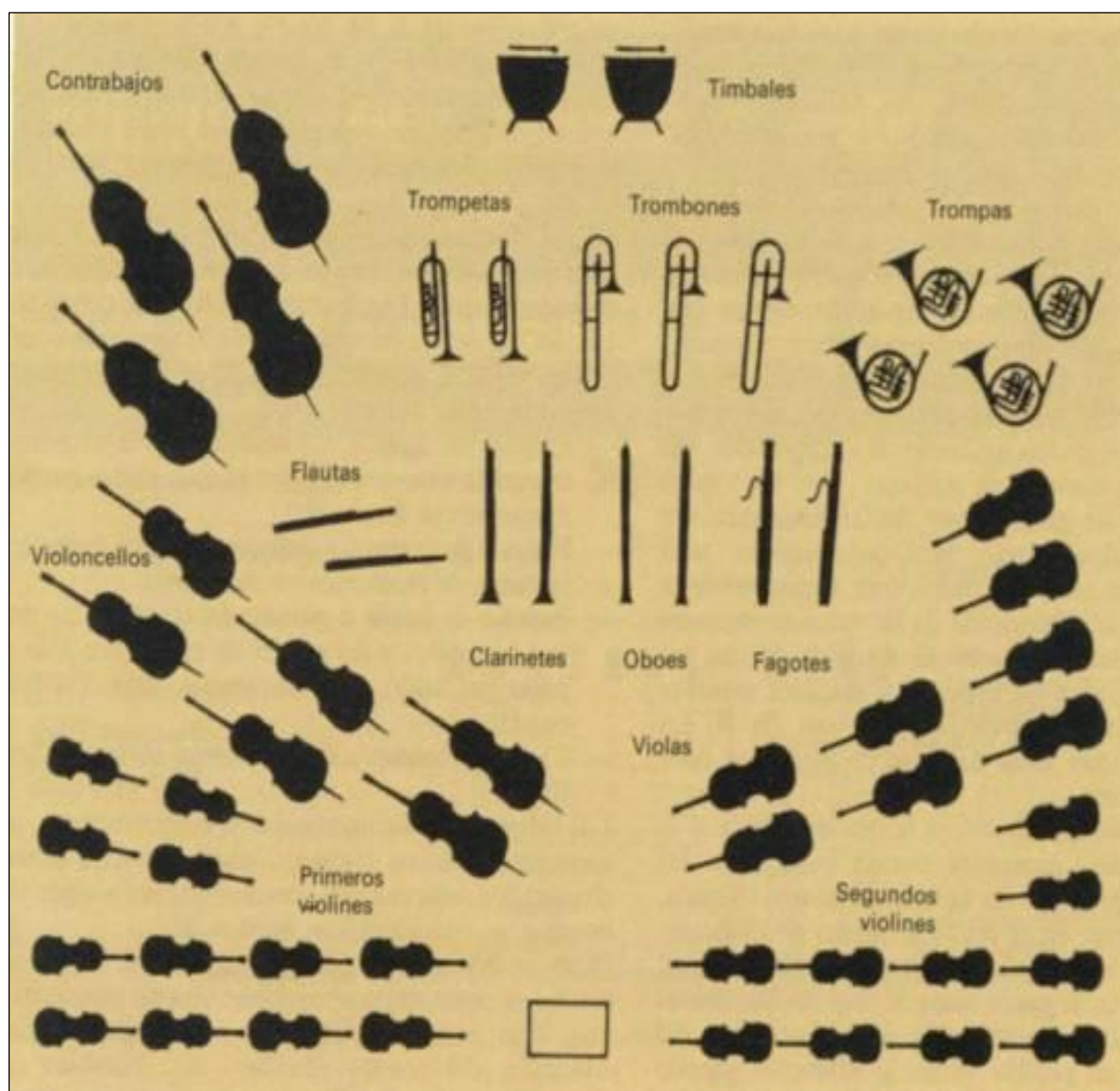
Em 1756 a orquestra de Mannheim compunha-se de vinte violinos, quatro violas, quatro violoncelos, quatro contrabaixos, duas flautas, dois oboés, dois fagotes, quatro trompas, uma trompeta e dois timbales – tratava-se de um agrupamento excepcionalmente numeroso, mas ainda dotada de um número bem menor que as orquestras atuais. A orquestra de Haydn, entre 1760 e 1785, raramente contou com mais de vinte e cinco executantes, incluindo cordas, flauta, dois oboés, dois fagotes, duas trompas e um cravo, a que ocasionalmente se juntavam trompetes e timbales. Mesmo na década de 1790, as orquestras de Viena não ultrapassavam, normalmente os trinta e cinco executantes.

Todo o material musical fundamental era confiado às cordas, pelo que a orquestração sinfónica típica da época apenas utilizava os instrumentos de sopro para reforçar, dobrar e preencher as harmonias, pelo que mesmo quando o compositor não escrevia partes

específicas para metais e madeiras, estes eram acrescentados à orquestra, com este propósito.

Apenas no final do século começou a ser confiado aos instrumentos de sopro o material musical mais importante.

Fig. 1



A Figura 1 representa a formação tipo da Orquestra, embora, por vezes, em determinadas peças, acrescentavam-se madeiras e metais à Orquestra, mesmo quando

compositor não escrevera partes específicas para eles. Com o aproximar do último quartel do século, cada vez mais os instrumentos de sopro desempenharam um papel preponderante e independente. (Grout, D. 2001)

3.1. Orquestra de Mannheim

“O seu forte é um trovão, o crescendo uma cascata, o diminuendo um rio cristalino cantando na distância e o piano um sopro primaveril.” Foram estas as palavras que o poeta Christian Daniel Schubart¹⁶ utilizou para inicialmente descrever a Orquestra de Mannheim.

Durante o terceiro quartel do século XVIII, a corte do eleitor Paladino de Mannheim era considerada o local supremo para as execuções orquestrais e culto da sinfonia.

O seu renome devia-se em parte ao número de músicos vindos da Boémia (parte da moderna Checoslováquia), que constituíam o ponto forte da corte desde 1718, que não eram somente músicos de uma elevada qualidade, mas ainda compositores, e em parte ao “virtuoso” do violino Johann Stamitz.

A família de Stamitz parece ter sido constituída quase inteiramente por músicos e Johann passou anos a praticar violino até que a sua espantosa habilidade foi notada na coroação do Imperador Habsburgo Carlos VII pelo novo Eleitor de Mannheim, Carl Theodor. Apenas com a idade de vinte e quatro anos, Stamitz foi escolhido para dirigir a Orquestra da corte de Mannheim, que em breve transformaria, ao introduzir novas obras da sua autoria. Mais tarde, os seus filhos Carl (1745-1801) e Anton (1750-1796) foram violinistas e compositores nesta mesma orquestra.

Carl Stamitz escreveu várias peças para clarinete, afigurando-se assim como uma figura de relevo na história deste instrumento, tal como o ubíquo Dr. Charles Burney descreve: “A sua escrita para o clarinete, favorecendo a beleza do registo grave do instrumento e

¹⁶ Christian Friedrich Daniel Schubart, (1739-1791), foi um poeta alemão, conhecido pelas suas filiações pietistas e nacionalistas.

um equilíbrio e fluência em toda a sua ampla tessitura, faz-nos pensar na escrita vocal e não é difícil imaginar tratar-se por vezes de uma voz de soprano.”

Este investigador refere-se ainda a esta Orquestra como “um exército de Generais, tão capazes de planejar uma batalha [musical] como de a executar”, o que demonstra só por si a excelência e a reputação da mesma.

Por esta Orquestra, passaram também nomes de elevada reputação à época, como Franz Xaver Richter (1709-1789), Anton Filtz (1733-1760), Ignaz Holzbauer (1711-1783) e Christian Cannabich (1731-1798) amigo de Mozart, que, inspirados pelas capacidades da mesma, introduziram novas formas musicais (por sua vez, estas foram grandes influências para os clássicos de Viena), que consistiam num forte contraste dinâmico e no aumento do quadro dos sopros, sendo que clarinetes e trompas tiveram pela primeira vez funções de solistas. Assim, nasce a orquestra “Clássica” que conhecemos através de Haydn, Mozart e Beethoven.

Nesta época, a Orquestra de Mannheim tornou-se célebre, ao desenvolver uma sonoridade própria, passando a ser conhecida pela sua precisão de conjunto e disciplina, tanto nos aspectos de sincronia de ataques e arcadas, como em afinação e sonoridade.

O surgimento da *Sinfonia* nesta acepção moderna pode ser remetido à cidade de Mannheim. Esta foi fundada em 1606 como a fortaleza de Frederico IV, Eleitor do Palatinado. Em 1720, a cidade tornou-se a residência do Eleitor, numa decisão inesperada do Duque Carl Philipp que, além do Palatinado, acumulava territórios no Tirol e na Suábia. Ao transferir a sua corte para Mannheim, o Duque trouxe músicos de diversas origens, e implantou ali a sua notável Capela, que acumulava mais de 50 cantores e 12 trompetistas, entre outros músicos.

A partir de 1743, quando Carl Theodor assume o lugar de Carl Philipp, Mannheim chega a ser um importante centro de festividades aristocráticas que atraíam gente de toda a Europa, fosse no período do carnaval, fosse em novembro, nas comemorações do dia do Duque. As festividades incluíam missas, óperas e concertos orquestrais. Sendo uma das mais ricas influentes cortes europeias da época, Mannheim atraiu também os

melhores músicos – entre os quais alguns dos grandes virtuosos do violino, que imprimiram uma marca de alta qualidade técnica ao conjunto da cidade.

A orquestra de Mannheim tornou-se a mais célebre, desenvolveu uma sonoridade própria, e passou a ser reconhecida pela disciplina e precisão de seu conjunto, tanto nos aspectos de sincronia de ataques e arcadas, como em afinação e sonoridade. O compositor que talvez melhor representou o estilo Mannheim de música sinfónica foi

Carl Stamitz, filho de Johann Stamitz – como já referido violinista que foi Konzermeister da cidade entre 1741-57 e que foi um dos responsáveis pela formação do admirável som da sua orquestra.

3.2. Orquestra em França

Em meados do século XVIII Paris tornou-se um importante centro de composição e edição musical. Das tipografias dos editores parisienses brotava um fluxo constante de sinfonias, muitas vezes sob a forma de *Symphonies périodiques* ou “sinfonias do mês”. Entre os muitos compositores estrangeiros que afluíram à capital francesa contam-se os austríacos Wagenseil e Ignatz Holzbauer (1711-1783) e o checo Anton Flitz (1730-1760). O belga François Joseph Gossec (1734-1829) veio para Paris em 1751 e acabou por suceder a Jean-Philippe Rameau¹⁷ como maestro da orquestra de La Pouplinière. François Joseph Gossec publicou as primeiras sinfonias em 1754 e os primeiros quartetos de cordas em 1759. Mais tarde dedicou-se à composição de Operas cómicas; foi um dos compositores mais populares do período revolucionário e um dos primeiros diretores do Conservatório de Paris. Ocupam lugar de destaque na sua obra as marchas e cantatas escritas para as cerimónias públicas da nova república, de que é exemplo a *Marche Lugubre* (NAWM 117 – Norton Anthology of Western Music), composta para a cerimónia realizada a vinte de setembro de 1790, na qual se comemorou a resistência do novo regime a uma rebelião em Nancy, e de novo utilizada para acompanhar o corpo de Mirabeau no cortejo solene até ao Panteão, a quatro de abril de 1791. (Grout, 2001)

¹⁷ Rameau (1683 - 1764) pertence exatamente à geração de Bach, e foi quase tão importante quanto este na fixação da escala temperada, base da música moderna. Os seus imponentes dotes teóricos ocultaram, durante muito tempo, a sua verdadeira estatura como compositor.

4. Escola de Viena

Quando, em 1781, Mozart decidiu, contra a opinião de seu pai, deixar o serviço do arcebispo de Salisburgo e instalar-se em Viena, estava otimista quanto às perspectivas futuras. Os primeiros anos que aí passou foram, efetivamente, bastante prósperos. O seu *Singspiel die Entführung aus dem Serail* (o rapto do Serralho, 1782) foi levado à cena inúmeras vezes; Mozart tinha todos os alunos de famílias distintas que se dispusesse a aceitar, era o ídolo do público vianense, quer como pianista, quer como compositor, e durante quatro ou cinco temporadas levou a vida agitada de um músico independente de sucesso. Mas depois o público vulnerável abandonou-o, os alunos desapareceram, as encomendas começaram a rarear, as despesas familiares aumentaram, a saúde declinou e, pior do que tudo, não conseguiu obter um posto permanente com rendimento fixo, exceto um insignificante cargo honorário de compositor de música de câmara do imperador, para que foi nomeado em 1787, com um salário inferior a metade do que auferia o seu predecessor Gluck¹⁸. As páginas mais patéticas da correspondência de Mozart são as cartas suplicantes escritas entre 1788 e 1791 ao seu amigo e correligionário da maçonaria, o comerciante Michael Puchberg, de Viena. Diga-se, em abono de Puchberg, que este sempre respondeu aos apelos de Mozart.

A maior parte das obras imortalizaram o nome de Mozart foram escritas durante os seus dez últimos anos de vida, em Viena, quando, entre os vinte e cinco e os trinta e cinco anos de idade, se cumpriram as promessas da sua infância e adolescência. A síntese perfeita entre a forma e o conteúdo, entre os estilos galante e erudito, entre o requinte e o encanto, por um lado, e a profundidade da textura e dos sentimentos, por outro, foi, enfim, atingida em todos os tipos de composição. As principais influências que Mozart sofreu neste período foram de Haydn, cuja obra continuou a estudar atentamente, e a de J. S. Bach, cuja música só então descobriu. Mozart ficou a dever esta última experiência

¹⁸ Christoph von Gluck (1714-1787) compositor Alemão obteve o seu lugar na história da música através das reformas que introduziu na ópera.

ao barão Gottfried Van Swieten, que, nos anos que passara como embaixador da Áustria em Berlim (1771-1778) se tornara um entusiasta da música dos compositores da Alemanha do Norte. Van Swieten era bibliotecário da corte imperial e um amador

atento de música e literatura; foi ele quem mais tarde escreveu os libretos das duas últimas oratórias de Mozart. Em casa de Van Swieten, nas sessões semanais de leitura ao longo do ano de 1782, Mozart conheceu a *arte da fuga*, *O Cravo Bem Temperado*, as trio sonatas e outras obras de Bach. Escreveu arranjos de várias fugas de Bach para trio ou quarteto de cordas (K.404^a, K.405); outro resultado imediato deste seu novo interesse foi a sua fuga em dó menor para dois pianos (K.426). A influência de Bach foi profunda e duradoura; manifesta-se no uso crescente da textura contrapontística nas últimas obras de Mozart (por exemplo, na última sonata para piano, K. 576) e na atmosfera profundamente séria de a *Flauta Mágica* e do *Requiem*.

Das composições solísticas para piano do período de Viena, as mais importantes são a fantasia e a sonata em dó menor (K.475 e 457). A fantasia, pelas suas melodias e modelações, anuncia já a música de Schubert,¹⁹ enquanto a sonata é nitidamente o modelo da *sonate pathétique* de Beethoven. Obras para teclado deste período são também a sonata em Ré maior para dois (K. 448,1781) e a mais perfeita de todas as sonatas de Mozart a quatro mãos, a sonata em Fá maior (K.497,1781). No domínio da música de câmara para vários tipos de conjuntos há um número impressionante de obras – primas, de que não podemos deixar de citar as seguintes: a sonata para violino em Lá maior (K.526), os trios com piano em Si (K.502) e em Mi maior (K.542), os quartetos com piano em Sol menor (K. 478) e em Mi maior (K.493), o trio de cordas (K.563) e o quinteto com clarinete (K.581). (Grout, 2001)

¹⁹ Franz Schubert, (1797-1828) compositor Austríaco, um dos grandes melodistas da história da música.

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Haydn nasceu no seio de uma família modesta em 1732, na vila de Rohrau, Niederösterreich perto da Hungria, numa Europa ainda dominada por dinastias poderosas – os Hanover em Inglaterra, os Bourbon em França e os Habsburgo na Austria. A sua família vivia na fronteira entre a Áustria e a Hungria. Influenciado desde cedo pelo amor do seu pai pela música popular, Haydn foi descoberto pelo mestre de coro da Catedral de Santo Estêvão, de Viena, com a idade de oito anos. Foi levado para Viena e cantou no coro até mudar de voz.

No início da sua carreira, encontrou-se sem trabalho e na pobreza, chegando mesmo a dormir na rua, lançando-se na boémia vida vienense como músico ambulante.

Durante este período, que durou cerca de dez anos, Haydn acabou por introduzir-se nos meios intelectuais e em círculos sociais mais elevados e desenvolveu várias atividades, entre as quais, a partir de 1753, a de secretário do então famoso compositor italiano Nicola Porpora (1686-1768), com o qual consolidou os seus conhecimentos de Composição.

Em 1759 tornou-se diretor da orquestra privada do conde Morzin, o que lhe facultou a oportunidade de compor peças instrumentais novas para dois concertos semanais, bem como para festividades, igreja e teatro. Haydn escreve a sua primeira sinfonia, que atraiu a atenção do Príncipe Paul Esterházy, que, em 1761, o nomeou vice mestre de capela. Haydn mudou-se para a corte de Eisenstadt desta poderosa e rica família húngara. O príncipe, que também tocava violino e violoncelo, queria melhorar a imagem da corte encorajando a música orquestral e operática, passando esse objetivo a integrar os deveres do vice mestre de capela.

O príncipe morreu ao fim de um ano e foi substituído pelo irmão, que tinha ideias ainda mais exuberantes, o que exigia de Haydn uma corrente contínua de composições, tanto operáticas como instrumentais. Este príncipe, Nicolaus, o Magnífico, tocava Baryton²⁰.

Discretamente, Haydn aprendeu a tocar o instrumento e, ao longo dos anos compôs mais de cento e cinquenta peças para o príncipe tocar.

Em 1764, o príncipe Nicolaus visitou o Palácio de Versalhes, uma experiência que o incitou a construir o glorioso Palácio de cada vez mais elevado dos Esterházy. Com os seus cento e vinte e seis quartos para convidados e jardins amplos, construídos no que fora uma área inóspita de pântanos nas margens do lago Neusiedler, o palácio passou a ser a casa de Haydn. O estatuto cada vez mais elevado dos Esterházy exigia ainda uma maior produção de música; 14 obras para palco representadas em igual número de anos, para além da música para as necessidades diárias e as ocasiões especiais.

No ano de 1768, o príncipe construiu um teatro com 400 lugares, no qual esperava que se realizasse diariamente qualquer tipo de espetáculo. Cinco anos mais tarde, construiu um teatro de marionetas, que também representou óperas de Haydn. Nesta altura Joseph Haydn era já o único responsável, após a morte do mestre de capela em 1766, e só num ano realizaram-se 125 representações de 17 óperas.

Os que estavam ao serviço do príncipe não podiam deixar de sentir uma sensação de isolamento naquela estreita faixa de pântano, afastada das suas famílias. De 1766 a 1772, sentia-se nas composições de Haydn um reflexo deste ambiente, além de se pressentir também dos primeiros sinais do movimento literário alemão chamado *Sturm und Drang*²¹. (Galway, 1983)

²⁰ Instrumento de cordas semelhante à Viola da gamba, mas com cordas simpáticas. Haydn compôs muitas obras para este instrumento, porque o seu patrão, o Príncipe Nicolaus Esterházy, o tocava.

²¹ O nome *Sturm und Drang*, que significa *Tempestade e Ímpeto* ou *Tumulto e Violência*, surge a partir do título de uma peça de Friedrich Maximilian von Klinger, publicada em 1776, na qual se inscreve um apelo (nacionalista) ao regresso às raízes da germanidade. Klinger procurou afirmar a densidade das personagens da sua peça, cujo estatuto desejava equivalente àquele das de Shakespeare, em detrimento da rigidez das regras estruturais que caracterizavam as obras do Neoclassicismo.

Quando o príncipe Nicolaus morreu, em 1790, a obra de Haydn já se espalhara por toda a Europa. Rapidamente surgiu um convite do empresário J.P.Saloman para apresentar peças novas em Inglaterra, onde o compositor foi distinguido com o doutoramento pela Universidade de Oxford. Em 1795, quando o neto do Príncipe Nicolaus sobe ao trono, é de novo chamado para a corte real, em Viena, onde continuou a compor até 1803.

No entanto, é impossível determinar ao certo o número de composições atribuídas a Haydn, pois nunca durante a sua vida foi elaborado nenhum catálogo diferente ou minimamente fiável e a nova edição ainda está incompleta, pois durante o século XVIII, inúmeros editores atribuíram às suas obras o nome de Haydn, o que sabiam atrair compradores. Assim sendo, foram detetadas cerca de sessenta a setenta quartetos de corda e cento e cinquenta sinfonias falsamente atribuídas a este compositor.

Para além das suas oratórias, tais como *Die Schöpfung - a criação* (1798) E *Die Jahreszeiten - as estações* (1801) e das suas sonatas para teclas, as obras pelas quais Haydn é superiormente recordado. São as suas sinfonias e quartetos para cordas que evidenciam uma maior composição idiomática. Haydn foi responsável não apenas pelo refinamento do princípio da sonata com o esquema da estrutura fundamental muito utilizada pelos musicólogos como um ponto de referencia para a forma, como também pela popularização do último movimento breve da sonata o rondó,²² e pelo uso do tema e variações nos seus movimentos lentos.

A tarefa de fixar o *Corpus* das obras autênticas de Franz continua a mobilizar os esforços dos especialistas. A lista provisória das suas composições autenticadas inclui cento e oito sinfonias e sessenta e oito quartetos de cordas, numerosas aberturas, concertos, divertimentos, serenatas, trios de cordas, trios com piano, canções, árias,

²² O Rondó vem da dança francesa 'Rondeau' (literalmente 'Roda'), de carácter circular, que também fazia parte da suíte de danças barroca, em que um tema é sempre retomado depois de passar por uma série de variações. O rondó seria assim: Tema A - Tema B - Tema A - Tema C - Tema A e final (A-B-A-C-A). Cada seção intermediária, ou episódio, possui algum tipo de contraste à primeira seção A. Em geral, os temas apresentados nos episódios do rondó são novos, de tonalidade, dinâmica e ritmo diferentes que o da seção principal. O rondó é um desdobramento da forma ternária, já que também lida com repetição e contraste.

cantatas, missas e outras composições sobre textos litúrgicos, vinte e seis óperas e quatro oratórias. (Grout, D. 2001)

É considerado o compositor que desenvolveu a Sinfonia, escreveu cento e oito sinfonias, surgindo assim como uma grande figura do classicismo que influenciou Mozart e Beethoven.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Albert Einstein utilizava a seguinte frase para o caracterizar: “sabendo que Mozart era um homem não podemos perder a esperança na Humanidade.”(Burrows, J. 2005)

Foi em Salzburg, na Áustria que nasceu Wolfgang Amadeus Mozart, filho de Leopold, mestre de capela do príncipe – arcebispo de Salzburg.

Desde muito cedo, mais concretamente com três anos de idade, já sabia tocar piano e, com cinco anos já compunha alguns *minuetes* desta época que comprovam o domínio notável da compreensão da forma.

Leopold Mozart apercebendo-se dos dotes dos seus descendentes, Wolfgang Amadeus Mozart e Maria Anna em 1762 levou-os numa curta digressão pelas cortes de Viena e Munique. O êxito foi tal que no ano seguinte iniciaram uma digressão mais longa que incluiu duas semanas em Versalhes tendo com os seus dotes artísticos deliciando o rei Luís XV.

É tido como o músico mais prodigioso que alguma vez existiu, único na história da música pelas obras em todas as formas e géneros, e com uma espantosa fluência composicional, foi o primeiro compositor a estabelecer uma carreira musical por conta própria.

O seu pai, orgulhoso dos seus talentos e perante os seus extraordinários dotes, desistiu da sua própria carreira de músico para o promover diante da espantada realza europeia.

Apesar das longas digressões, Mozart compunha e estudava continuamente, e segundo James Galway na sua obra *Música no tempo*: “ J. C. Bach (1735-1782) foi o compositor que mais o influenciou e a quem admirava como um segundo pai.”

Numa das suas viagens a Londres, enquanto o seu pai esteve doente, Mozart escreveu as suas primeiras sinfonias, algumas delas perdidas no decorrer dos séculos.

Em Roma, ouviu pela primeira e única vez, o Miserere de Allegri, uma peça que estava proibida de ser executada em qualquer outra parte, e transcreveu-a mais tarde, na íntegra.

Mozart foi ainda condecorado com a Ordem Papal do Cavaleiro da Espora Dourada, após a qual lhe foram encomendadas as suas primeiras Óperas.

Em 1772, chegado à idade adulta, teve de se confrontar com a realidade de uma nomeação na corte, cujo estatuto social conferido pelo seu posto se equiparava ao dos criados.

Segundo Johann Stanley uma viagem a Viena em 1773 não resultou na nomeação para um cargo da corte que tanto Mozart como o pai desejavam, mas deu a conhecer a Mozart o trabalho de Haydn, cujos quartetos de cordas (Opus 20) Sturn und Drang haviam sido recentemente publicados. A influência de Haydn é evidente nos seis quartetos de cordas de Mozart, K168-173, e na sua Sinfonia em Sol menor, K183. Uma outra viagem à procura de um patrono terminou com menos êxito. Acompanhado pela mãe, Wolfgang Amadeus Mozart partiu de Salzburg em 1777, viajando para Paris, com passagem por Mannheim. Mas em julho de 1778 a mãe faleceu. A viagem também não foi um êxito profissional: já sem a possibilidade de passar por um menino-prodígio, o acolhimento que fizeram a Mozart foi bastante frio, não se tendo concretizado as esperanças de obter um emprego.

De regresso a Salzburg, Mozart trabalhou durante dois anos como organista de igreja para o novo arcebispo, que não olhava de forma tão favorável para a família Mozart como o seu predecessor. Todavia, o compositor conseguiu produzir algumas das suas primeiras obras-primas. (Stanley, J. 2006)

Não se sentindo feliz na pequena corte de Salzburgo e convencido da sua superioridade musical, Mozart tentou obter outros postos. Porém, como não foi bem-sucedido, abandonou o lugar para se tornar um dos primeiros profissionais da música por conta própria.

Em Junho de 1781, Mozart pediu um lugar melhor ao Arcebispo de Salzburgo, que recusou. A sua vida traduziu-se numa miséria desonrosa, má sorte, essa aceite por muitos músicos, bem menos talentosos. Numa carta ao pai, contava uma viagem a Viena com o arcebispo: “Almoçamos cerca do meio-dia, infelizmente um pouco cedo de mais para mim. O nosso grupo consiste em dois criado o pasteleiro, os dois cozinheiros e a minha insignificante pessoa. A propósito, os dois criados sentam-se na cabeceira da mesa, mas eu, pelo menos, tenho a honra de me sentar num lugar melhor do que o dos cozinheiros. Bem, quase me vejo de regresso a Salzburgo! Contam muitas piadas parvas e grosseiras à mesa, mas ninguém se dirige a mim, porque eu nunca abro a boca ou, se tenho de falar, faço-o sempre com a maior gravidade. Logo que acabo o almoço levanto-me e saio.”

Neste mesmo ano escreveu a primeira grande obra para palco, a ópera *Idomeneo*, produzida em Munique, local onde foi escrita a sua *Serenata para 13 instrumentos de sopro*, K361.

Em 1782, casou com Constance Weber e começou a dar concertos, a publicar as suas obras e a receber encomendas, particularmente para óperas, de referir a ópera *Die Entführung aus dem Serail* (o Rapto do Serralho).

Nos nove anos seguintes escreveu e consolidou a sua reputação, incluindo uma produção surpreendente de obras primas em quase todos os géneros, mas atendendo aos problemas financeiros, foi obrigado a lecionar aulas de piano, aceitar alunos e pedir dinheiro emprestado para manter o estilo de vida que desejava.

Wolfgang Amadeus Mozart teve sempre em atenção o seu desempenho como interprete tendo tocado viola frequentemente interpretando quartetos de cordas com Haydn e Ditterdorf.²³

Vem a falecer apenas dez anos mais tarde, mas apesar dos obituários proclamarem a sua grandeza, foi enterrado numa vala comum, sem presenças nem honras.

Ludwig Van Beethoven (1770-1827)

“Tenham-no debaixo de olho, um dia o mundo falará dele.”,²⁴ Foram as palavras de Mozart quando ouviu o jovem Beethoven, com então 17 anos. (Burrows, J. 2005)

Beethoven, o maior símbolo da música ocidental, estabeleceu o conceito do artista que, separado da sociedade, transcende a tragédia pessoal para alcançar os seus objetivos e tornar-se um herói aos olhos do mundo. Denominado de o “poeta dos sons”, a sua música espelha a crença no triunfo do espírito do indivíduo ao sobrepor a expressão pessoal à forma tradicional, abrindo assim o caminho para o Romantismo musical.

Desde cedo que o seu talento foi notado pelo que teve uma sólida formação musical com Chistian Gotlieb Neeft, organista da corte de Bona. Aos dezassete anos partiu para Viena para continuar os estudos, mas regressou pouco depois quando soube que a mãe estava a morrer.

²³ Karl Ditters von Dittersdorf (1739 - 1799), *foi um compositor e violinista austríaco. Foi Kapellmeister de vários príncipes em especial do príncipe Bispo de Breslau, 1770-1795*

²⁴ Palavras de Mozart aquando interpelado sobre Beethoven.

Desde cedo que o seu talento foi notado pelo que teve uma sólida formação musical com Christian Gotlieb Neefte, organista da corte de Bona. Aos dezassete anos partiu para Viena para continuar os estudos, mas regressou pouco depois quando soube que a mãe estava a morrer.

Impressionado com os seus dotes, Haydn, convidou-o para estudar em Viena. Aí, Beethoven foi convidado para os círculos aristocrático, onde a beleza e o virtuosismo da sua forma de tocar e a sua mestria na composição lhe garantiram muitos patronos a quem dedicaria as suas obras.

No entanto, em 1802, percebeu que a sua surdez progressiva se tornaria total, pelo que se decidiu determinado a “enfrentar o destino” e iniciou um período de criatividade sem precedentes que originou muitas das suas melhores obras.

Em 1805, escreve a sua única Ópera, *Fidelio* originalmente intitulada *Leonore*, foi encenada mas retirada para revisão depois de três espetáculos e apresentada no ano seguinte numa versão em dois atos. As suas sinfonias Nº 5 e Nº6 foram estreadas no mesmo concerto em 1808, e a Nº 7 em 1813, um ano antes da bem-sucedida produção de *Fidelio* (depois da nova revisão).

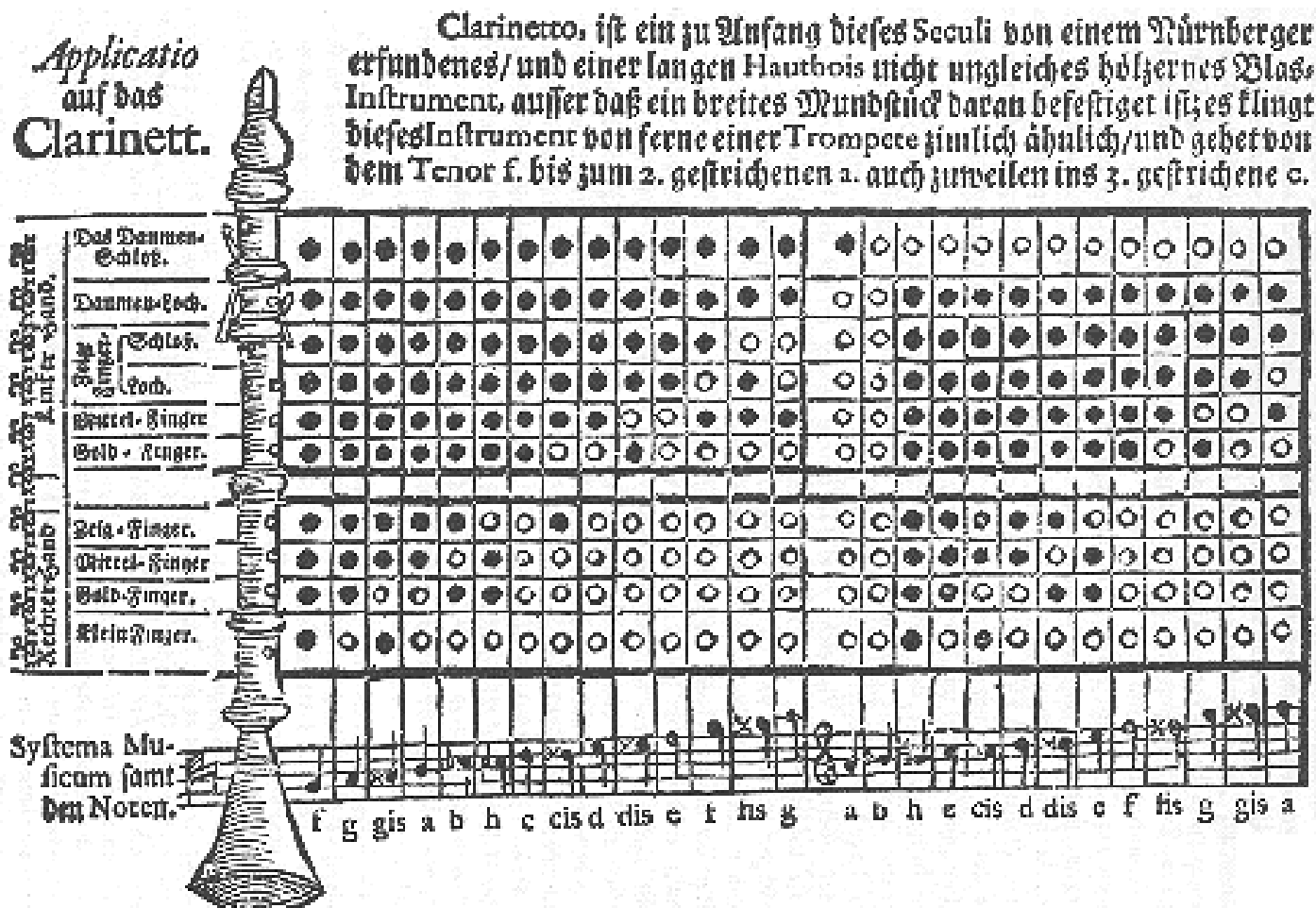
Em 1812, a surdez deprimiu-o, isolando-o e diminuindo a criatividade que tanto o levava mais além. Resignado, nos últimos anos de vida compôs a sua música mais espiritual e sublime, dizendo-se que terá morrido de punho erguido. Esta última parte pode até ter sido um mito, mas foi verdade que Viena chorou a sua morte.

O significado de Beethoven na história e desenvolvimento da música é imenso ele emancipou e democratizou a arte compondo a partir da necessidade espiritual interior e não como forma de exibição de capacidades virtuosísticas materiais. Não foi um trabalhador rápido ou fácil – os seus livros de esboços mostram como trabalhavam o desenvolvimento de uma ideia a partir de princípios por vezes banais até a versão final. A sua mestria nos domínios da estrutura e da relação de tonalidades foi a base sobre operou uma revolução da moda de abordar a forma sonata. Segundo M. Kennedy, é a Beethoven que devemos a emergência total da sinfonia como um repositório das ideias mais importantes de um compositor. Expandiu a coda fazendo-a passar de uma

conclusão formal a um esplendor climático; transformou o minuete no tempestuoso e exultante Scherzo; foi o primeiro a usar “temas-motto” como uma característica formal consistente. Nos seus andamentos lentos a música expressa uma exaltação mística, da qual nem mesmo Mozart alguma vez se aproximou. (Kennedy, M.1994)

A sua obra inclui nove sinfonias, onze aberturas, música de cena para peças de teatro, um concerto para violino e cinco para piano, dezasseis quartetos de cordas, nove trios com piano e outra musica de camara, dez sonatas para violino e cinco para violoncelo, trinta grandes sonatas para piano e muitas series de variações também para piano, uma oratória, uma ópera (Fidélío) e duas missas (sendo uma delas a Missa solemnis em Ré), além de árias, canções e numerosas composições menores de vários géneros. (Grout, D. 2001)

5. O Clarinete



A mais antiga descrição de clarinetes, 1740

O clarinete "Inventado" à volta de 1700 por Johann Christoph Denner (1655-1707), um modesto fabricante de instrumentos de sopro em Nuremberg, como consequência afortunada de uma tentativa de aperfeiçoamento da flauta doce.

Johann Denner procurou diminuir o único problema que este instrumento oferecia, o seu pouco relevo musical, ao não conseguir obter um som forte.

Cortando a parte superior de uma flauta doce, aplicou-lhe uma palheta de bambu, inventando assim o chalumeau, que fornecia a dinâmica que Denner queria, apresentando já um som muito similar ao do clarinete.

Todavia, tal invenção não obteve o resultado esperado, isto é, um melhoramento da flauta doce, procurando cultivar-lhe um papel de maior relevo. Na verdade, como resultado do surgimento do chalumeau²⁵ e o conseqüente encantamento por parte do público, a flauta doce decaiu para um segundo plano, visto que este foi considerado um instrumento completamente diferente, a charamela.

Os primeiros clarinetes, como todas as primeiras versões das grandes invenções, apresentavam imperfeições, que consistiam, neste caso, em sonoridades demasiadas estridentes no registo médio/agudo e sem vigor ou clareza de afinação no registo grave (que tem precisamente o nome de *chalumeau*). Tais imperfeições comprometeram a sua aceitação inicial por parte dos músicos, sendo este instrumento declaradamente inferior ao oboé e à flauta, seus contemporâneos, no que concerne ao timbre, afinação e agilidade.

A diferença mais importante entre o antigo chalumeau uma espécie de clarinete muito rudimentar com metade do tamanho, de pequena extensão (uma oitava ou pouco mais) e sem ação labial direta sobre a palheta e os primeiros clarinetes foi a chave de registo, que aumentou consideravelmente a extensão do instrumento, soando mais agudo, fazendo lembrar um trompete. O seu nome deveu-se exatamente a esta semelhança, pois deriva da palavra italiana para o trompete, *clarino* ou *clarinetto*.

Somente em meados do século XVIII, no seio da reputada orquestra de Mannheim, o clarinete viu a sua grande possibilidade como instrumento de grande expressividade, embora inicialmente apenas se apresentava como alternativa ao oboé ou à flauta.

No espaço de algumas décadas, as transformações efetuadas no clarinete, das quais se destacam o alongamento da campânula e a adição de três chaves às duas pré-existentes, fizeram do mesmo o instrumento que servia idealmente o tipo de sonoridade procurada pela orquestra de Mannheim, cuja fama decorre da exploração das gradações tímbricas e expressivas de maneira inaudita.

²⁵ Johann Gabriel Doppelmayr (*Historische Nachrichten von den numbergischen Mathematicis und Kurnstlern*, Nuremberg 1730) atribui também a Denner a invenção do *Chalumeau*. Alguns compositores (como Haende, Telemann, Vivaldi e Gluck) escreveram para o instrumento. Normalmente escreviam para um par de instrumentos, e as árias para chalumeau tinham quase sempre textos de tema pastoril. Contudo, pouco se sabe de concreto acerca deste instrumento.

Construído com diversas afinações, e escolhido em função das resultantes diferenças de timbre e da tonalidade da obra a executar, por razões de facilidade de dedilhação, o clarinete começa a ser usado pelas suas capacidades líricas, motivo pelo qual começou a ser utilizado nos andamentos lentos das sinfonias e não apenas pelo caráter brilhante do seu registo médio.

A sua principal virtude reside no controlo da dinâmica que lhe permite a obtenção, mais do que qualquer outro instrumento de sopro, de uma suavidade sonora, de qualidade eminentemente vocal, capaz das *nuances* mais subtis, o que terá impressionado Mozart na visita que efetuou a Mannheim em 1778 e como resultado de tal, dois anos mais tarde, a partitura de *Idomeneo* incluiu nada menos do que quatro clarinetes, em Lá, Sib, Si e Dó, de apenas três chaves e desde aí, Mozart utilizou o instrumento intensivamente nas suas óperas, assegurando-lhe, segundo o Professor Eduardo Weidner também “um lugar de eleição na sua música de câmara, de que são representativos o *Trio K. 498* e os *Quintetos K. 452* e *K. 581*.”

Ivan Müller foi um clarinetista alemão e um fabricante de instrumentos, que revolucionou a mecânica das chaves. Enquanto as chaves antigas possuíam apenas uma articulação mecânica, não sendo nada confiáveis, Ivan desenvolveu uma colher-chave, com uma almofada de couro e afundado em buracos com um anel cónico, como encontrar nos instrumentos da atualidade:



Fig. 2

Ao todo, o clarinete Müller possuía 12 chaves. Müller mudou ainda a cana para aproximadamente a forma que usamos hoje em dia, e desenvolveu a ligadura. Infelizmente, o Conservatório de Paris não aceitou os seus desenvolvimentos e esta nova conceção do clarinete, porque acreditava firmemente (alguns musicólogos franceses ainda hoje acreditam) no caráter específico de escalas, que seriam destruídas

por um clarinete que poderia facilmente tocar cromaticamente (isto é: em todas as escalas). (<http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-history.html>)

Em 1812, Ivan Muller apresentou um novo modelo para o clarinete ao Conservatório de Paris, agora dotado de 13 chaves, sendo o modelo mais avançado desde o trabalho desenvolvido por Denner, pelo que Muller é considerado a segunda figura mais importante no desenvolvimento deste instrumento.

Mozart ficou ainda mais fascinado com o som do clarinete que agora podia tocar em todas as escalas e dedicou-lhe várias peças, sendo as mais famosas o Concerto em Lá maior para clarinete e orquestra e o Quinteto em Lá maior para clarinete e cordas.

“É um aerofone de palheta simples batente que se constrói geralmente em cinco partes: a boquilha (onde se encontra a palheta), o barrilete, mais duas partes intermédias e finalmente o pavilhão. Faz-se quase sempre de ébano, mas o buxo da Turquia, desde que bem envelhecido, também dá excelentes resultados. Por vezes também se usam outros materiais, como ebonite, metal e até plástico.

O tubo é cilíndrico na maioria do seu comprimento. Deste fato, conjuntamente com o tipo de embocadura, resultam propriedades bem características: o clarinete comporta-se acusticamente como um tubo fechado, produzindo por isso sons bastantes mais graves que os outros aerofones de tamanho semelhante.

Outra consequência do funcionamento como tubo fechado é apenas se conseguir obter harmónicos ímpares; para conseguir preencher cromaticamente o intervalo de 12ª entre a fundamental e o 3º harmónico tem que se ter mais orifícios (18) e chaves que nos outros aerofones, como a flauta, o oboé e o saxofone. Por isso, o clarinete torna-se um instrumento difícil de executar de executar. Em relação aos outros instrumentos que obtêm todos os harmónicos é costume dizer-se que oitavam; daí dizer-se também que o clarinete não oitava.

A palheta vibra contra a boquilha, mas o tempo permanece encostada, impedindo a passagem do ar, é comparativamente muito maior do que o tempo em que fica aberta, permitindo a sua passagem.” (Henrique, 2011)

5.1.Principais figuras do Clarinete

Johann Stamitz (1717-1757)

Este foi violinista e compositor checo, cujas obras são datadas e influenciadas pelo período de transição entre o Barroco e o Classicismo.

Em 1742 atua pela primeira vez na coroação do Imperador Carlos VII, na Corte de Mannheim, atuação esta que foi escutada pelo Eleito de Mannheim, o que catapultou para um novo papel como músico, ao ser nomeado violinista e diretor musical da Orquestra, em 1745.

A qualidade do seu trabalho foi de tal forma notável que se tornou conhecido em todo o continente europeu e ainda uma referência para compositores como Haydn e Mozart.

No verão de 1754- 55 decide tirar um ano de viagem para Paris, diz-se que a convite de um mecenas de seu nome Alexandre Le Riche de La Poupelinière. Stamitz causou furor em Paris tocando nos Concertos Espirituais, o que lhe permitiu publicar a sua obra *Orchestral Trios, Op.1*.

Com os seus trabalhos como compositor, a forma Sonata ocupou um papel de destaque, pois, inclusive, estendeu os seus princípios à Sinfonia, ao conferir uma nova relevância à seção do desenvolvimento.

Considera-se Stamitz uma figura importante do Classicismo visto que as suas composições trouxeram as madeiras para a luz da ribalta na Orquestra, sendo ainda que se atribui à sua autoria o primeiro Concerto para Clarinete.

Stamitz foi um dos primeiros compositores a introduzir um tema contrastante na seção dominante, umas vezes de caráter lírico, outras gracioso ou jocoso por oposição à seção inicial, dinâmica e enérgica. (Grout, D. 2001)

Carl Theodor, patrão de Stamitz, era um ávido patrono das artes, um músico proficiente e versátil que gostava de levar a sua orquestra para o seu palácio de campo em Schwetzingen, pondo-a a executar música de câmara.

Sob o patrocínio de Carl Theodor, Stamitz elevou a orquestra de Mannheim a uma força de quatro flautas, dois oboés, dois fagotes, dez primeiros violinos, dez segundos violinos, quatro violas, quatro violoncelos, dois contrabaixos, podendo ainda contar com quatro trompas dos caçadores do Eleitor, doze trompetes e dois tambores da sua própria força militar.

Stamitz tornou famosa a sua orquestra pela sua perfeita unanimidade em escalas que subiam rapidamente, pelos seus e controlados crescendo, de sons suaves a fortes, e diminuendos, de uma trovoadas a um murmúrio. (Galway, 1983)

Anton Stadler (1753 – 1812)

Anton Stadler, de origem austríaca, era um famoso clarinetista, de ligações muito próximas a Mozart, que escreveu algumas obras para ele, como o Quinteto em Mib (K452, 1784), no qual tocaram juntos como primeira audição, em Viena, no mesmo ano; o Trio com Clarinete em Mib Maior (K948, 1786); o Concerto para Clarinete em Lá (K622, 1791) e Obbligati de Clarinete e Basset-horn em *la Clemencia di Tito*, que Anton interpretou, pela primeira vez, em Praga, em 1791, chegando ainda a apresentar-se inúmeras vezes com Mozart em recitais privados ou semipúblicos.

Como prova desta proximidade com Mozart, Stadler fez também parte do pequeno grupo que, em 1787, se deslocou a Viena para a estreia de *As Bodas de Fígaro*.

A Anton Stadler é também atribuída a invenção do *clarinete de basset*, que é um clarinete com extensão até ao dó grave escrito.²⁶

Algumas primeiras audições de determinadas peças de Mozart tais como a *Gran Partita* K361 (em 1784), o Quinteto para piano e quarteto de sopros K452 (1784), o Trio K498 (1786), o Quinteto K581 (1789), *Al desio di chi t’adora* K577 para soprano e 2 cor de basset (1790), *Parto! Parto!* para soprano e clarinete (1791), *Non più di fiori* para soprano e cor de basset (1791) e o Concerto K622 (1791). (Weston, 2002:283) foram também atribuídas a Stadler.

O clarinetista também escreveu um Concerto (1794) e Oito Variações para o clarinete de basset, que apesar de algumas excepções como a Chamber Symphony (1990) do compositor londrino Thomas Adès (n. 1971), é um instrumento pouco utilizado por clarinetistas e compositores, e tanto assim é que, não só o seu repertório é muito reduzido como duas das suas obras mais emblemáticas, precisamente o Quinteto e o Concerto de Mozart, são mais tocadas no clarinete em lá do que no instrumento para o qual foram concebidas.

²⁶ O clarinete soprano tinha (e tem) como nota mais grave o mi². Inicialmente, este *clarinete de basset* apenas possuía as notas ré e dó. Os primeiros foram construídos em si bemol e em lá, pelo que, tanto eram vistos como cor de basset em si bemol ou lá como clarinetes com uma extensão maior. Actualmente, é fabricado o clarinete de basset em lá, com extensão cromática até ao dó².

Também lhe foram atribuídas estreias de obras de outros compositores nomeadamente os Concertos para 2 clarinetes de Joseph Starzer (1726 ou 1727 – 1787) e Casimir Cartellieri, que estreou com o seu irmão Johann, em 1780 e 1797, respetivamente. De Franz Süssmayr (1766-1803) estreou o Concerto (1794) e a Aria de *Der Retter in Gefahr*, para soprano e clarinete (1797).

Carl Stamitz (1745-1801)

Filho mais velho de Johann Stamitz maestro da famosa orquestra de Mannheim, desde cedo revelou a queda para o mundo da música, seguindo as pisadas do seu pai.

Foi uma referência da segunda geração da escola de Mannheim ensinado pelo seu pai Johann Stamitz, chegou a primeiro violinista da Corte de Mannheim.

Carl Stamitz, ficou impressionado com as possibilidades expressivas e virtuosísticas do Clarinete, demonstradas pelo fundador da escola de clarinete na Alemanha, Joseph Beer²⁷ (1744-1811) fundamentando assim a presença do clarinete na orquestra Tornou-se num dos maiores compositores para o Clarinete no Classicismo, escrevendo mais de cinquenta sinfonias e vários Concertos foi Compositor da Corte de Paris, tocou no Concert Spirituel e publicou a sua música.

Colaborou diretamente com J. C. Bach, durante os três anos que passou em Londres e, mais tarde, tornou-se diretor musical e professor na universidade de Jena, após ter tocado na corte de William V, príncipe de Orange.

O seu talento tendia para a composição. Aquando da sua morte, o total de obras por ele escritas era de 50 sinfonias, 60 concertos, 38 sinfonias concertantes e ainda 5 concertos para clarinete. Mas não teve sorte: os filhos morreram todos na infância, as suas dívidas aumentaram, e todos os projetos (incluindo o da alquimia) fracassaram.

²⁷

Joseph_Beer (1744-1811), foi um dos primeiros clarinetistas virtuosos de nível internacional.

6. A importância da produção de W. A. Mozart para a performance clarinetista

A três de dezembro de 1778, de Mannheim, numa carta dirigida a seu pai, Mozart rende-se ao clarinete, algo patente nas suas próprias palavras “Ah, se tivéssemos clarinetes! Não calcula o efeito magnífico de uma sinfonia com flautas, oboés e clarinetes.”

Mozart contribuiu de uma forma inigualável para a fixação do clarinete na orquestra, graças à combinação dos instrumentos que estabelecia nas suas composições que maravilhava os seus pares, proporcionando a afirmação e a divulgação deste instrumento no meio musical.

Concerto para clarinete e Orquestra (1791) em Lá Maior, K. 622

Este concerto foi composto em 1791, entre a Flauta Mágica e o Requiem, sendo o último por ele escrito na íntegra antes da sua morte, honrando desta forma a encomenda feita por Anton Stadler, dois anos antes.

Inicialmente, Mozart escreveu este concerto para ser interpretado por um fagote, devido ao seu som grave que tanto o cativava. Todavia, ao escutar o som do clarinete de Stadler, modificou este concerto de modo a que este o pudesse interpretar.

O primeiro andamento inicia com alegro em 4/4

Allegro



Este primeiro andamento transmite simultaneamente uma panóplia de sensações, ao imprimir uma continuidade de uma série de melodias, nas quais se encadeava, sem qualquer tipo de rutura, um clarinete nesse tempo, soando mais grave que o atual modelo em Sib, o que acaba por evocar um clima típico da música de câmara.

Aqui estabelece-se um diálogo entre o instrumento solista e a orquestra, o que mais uma vez prova a composição complexa de Mozart, pois este diálogo não oferece um contraste tão grande como aquele que o piano impunha, facilitando assim a predominância das cordas.

Segundo andamento

Adagio



É neste andamento que se encontra o ex libris da emoção empregue nessa obra, através de uma parte serena, mas melancólica, o que nos remete para a capacidade única de Mozart repercutir a emoção no público com a ajuda de meios simples.

Este andamento remete-nos ainda para o adagio do concerto para Piano em Lá maior (K488), o Ave Verum (K618) e o larghetto do quinteto em Lá para clarinete e cordas (K581).

Terceiro andamento

Rondó



Através de um rondó, composto por um refrão vivo em duas estrofes, esta obra termina numa atmosfera divertida e jovial.

Quinteto para Clarinete e Cordas em Lá Maior (K. 581)

Esta obra foi concluída a 29 de setembro de 1789, e novamente dedicado a Stadler, o que assegurou a sua estreia no Burgtheater, em Viena, a 22 de dezembro do mesmo ano. O apreço dado por Mozart a Stadler traduziu-se também na escolha do clarinete como instrumento solista em várias obras que Mozart ia compondo, como por exemplo, *Così fan Tutti* (1789), *La Clemenza di Tito* (1791) e o concerto acima mencionado.

Primeiro andamento

Allegro em forma sonata

Este andamento inclui três temas, sendo que cada um deles, embora seja inicialmente exposto pelas cordas, acaba por ser retomado pelo clarinete, conseguindo ainda a proeza de este não ser colocado como um rival do grupo, mas sim como um fator de equilíbrio e sintonia, ao longo dos temas, transpondo de um diálogo solene para um agitado e mais tarde, para outro novamente calmo, mas apaixonado.

Segundo andamento

Larghetto em Ré maior

Neste andamento, o som do clarinete expande-se ao encetar com o primeiro violino um diálogo lírico, através do segundo tema do allegro inicial.

Este é sucedido pelo minueto, realçado pelos dois trios, o inicial em Lá menor, cuja intervenção única pertence às cordas, que nos confere uma atmosfera mais intimista e um segundo trio, com um ritmo rude, que nos remete para uma *Laendler*.²⁸

²⁸

Dança camponesa ternária, antepassada da valsa.

Terceiro andamento

Allegro

Este allegro possui seis variações, com um ritmo insinuante, mas de menor exuberância e mais grave na terceira variação em Lá menor.

Um adagio na quinta variação que permite que o clarinete e as cordas toquem em conjunto antecede uma coda repleta de vivacidade. (Soleil, 1987)

II – PARTE EMPÍRICA

1. Estudo de Caso: justificação do tema e questões de investigação

Atendendo à minha qualidade de docente de clarinete e músico com larga experiência, entendi que a abordagem de um determinado repertório na fase de iniciação, tem uma influência determinante na qualidade dos resultados da aprendizagem. A questão técnica do conhecimento e domínio da embocadura, num processo até certo ponto análogo ao saxofone, parece ser o primeiro passo para o futuro jovem clarinetista. Assim sendo, procurei responder às seguintes questões de investigação:

1. Qual o repertório adequado para o início da aprendizagem dos clarinetistas?

Para este início, é fulcral munir os alunos de métodos que privilegiem a embocadura, isto é, que nesta fase permita o desenvolvimento de uma boa colocação e emissão sonora, que se baseiem em temas simples, com notas longas, como por exemplo o método de Jean Xavier Lefèvre I,II e III,²⁹ e o método de Hyacinthe Eléonore Klosé.³⁰

2. De que forma é que alunos principiantes reagem a uma obra do período do Classicismo?

Inicialmente, quando os alunos principiantes entram em contato com obras deste período verifica-se uma certa renitência em executar a mesma. Porém, após ser-lhes brevemente explicado o contexto em que tal foi elaborada e até mesmo interpretada, é possível observar-se um entusiasmo crescente, influenciados pelo sentimento de estarem a estudar um pedaço de história.

²⁹ Jean Xavier Lefèvre foi um Compositor de nacionalidade suíça, nascido em Lausanne Cressis, a 6 de março de 1763, que faleceu em Paris a 9 de novembro de 1829.

³⁰ Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880), Clarinetista francês, professor de clarinete no conservatório de Paris (1839-1868). Melhorou o método de dedilhação em 1843. Escreveu métodos para Clarinete e saxofone, peças para clarinete e banda militar.

2. Metodologia: sujeitos de investigação e material utilizado

Sujeitos de investigação: 4 alunos da minha Classe de Clarinete e da Professora Alcina Azevedo, com idades compreendidas entre os 12 e os 17 anos, do 2º ao 5º grau.

Material utilizado: ver gráfico 1, página 46.

2.1. Descrição da experiência

Experiência: alguns compassos do Concerto em Sib M de Johann Stamitz com alunos da minha Classe de Clarinete. A escolha deste compositor recaiu sobre o facto de ter sido o primeiro compositor a escrever um concerto para Clarinete.

Embora no início existisse um certo nervosismo por parte dos alunos, visto esta obra ser algo complexa, estes demonstraram entusiasmo e empenho perante o desafio que lhes foi lançado. Foi-lhes pedido que interpretassem os primeiros quatro compassos³¹ do primeiro andamento em dois momentos diferentes: numa primeira instância, estes interpretaram o princípio do concerto à primeira vista (ver gráfico nº 1) e numa segunda instância, repetiram o exercício após 48 horas (ver gráfico nº2).

3. Análise dos resultados

3.1. Matriz de análise

Para análise dos resultados das gravações efetuadas, adotou-se uma matriz de análise empírica, aplicada ao processo de emissão do som (posição da embocadura³²):

³¹ Ver Fig. 4.

³² Ver Fig. 3.

Fig.3

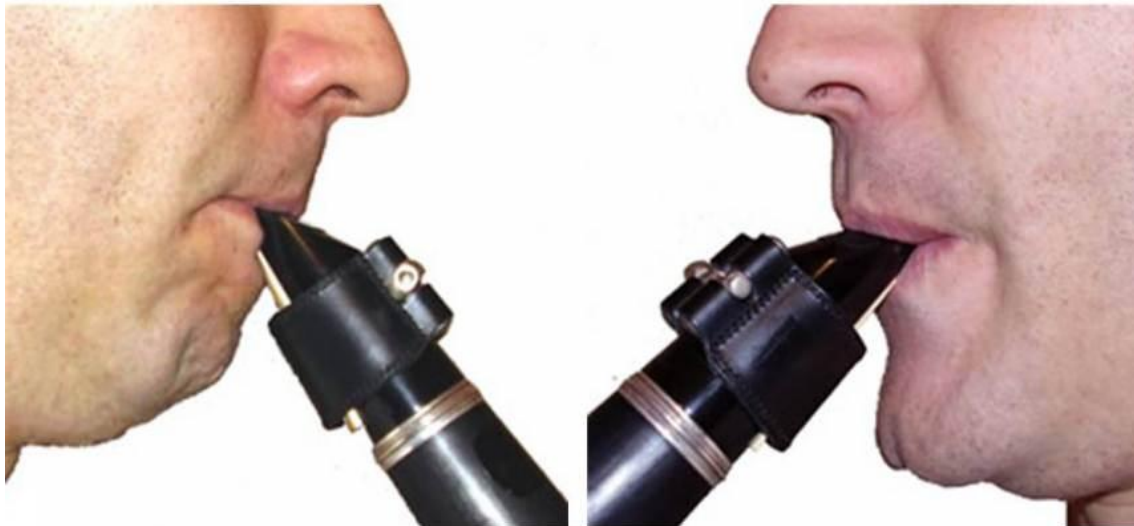


Foto 1 - embocadura incorreta

Foto 2 - embocadura correta

A embocadura traduz-se na colocação da boquilha na boca, sendo que no lábio inferior assenta a mesma. Os dentes do maxilar inferior ficam encostados ao lábio e os dentes do maxilar superior assentam na boquilha.

Uma embocadura incorreta faz com que o músico exerça uma pressão desadequada e excessiva sobre a boquilha, sendo que a mesma é desnecessária aquando de uma embocadura correta.

As vantagens de uma embocadura correta materializam-se numa boa sonoridade e numa maior facilidade em tocar o respetivo instrumento ao passo que uma embocadura incorreta, para além de esteticamente não ser apelativo, exige um esforço desnecessário.

Concerto en Si bemol maior

Clarinete

Jonhann Stamitz



“O Clarinete no Classicismo Musical”

Idílio Nunes

Experiência 1 (Leitura à 1ª Vista)

Gráfico 1

Nome	Idade	Emissão do som	Qualidade do som		Posição da embocadura		Material utilizado	
			Boa sonoridade	Má sonoridade	Posição Correta	Posição Incorreta	Boquilha Marca	Palheta N°
João Figueiredo	17	BOA		X		X	Vandoren B40	3/5
Margarida Coelho	15	BOA	X		X		Vandoren B40	3
Márcia Leandro	12	MÉDIA		X		X	Vandoren 5RV	3
Jorge Pereira	12	BOA		X		X	Vandoren 5RV	3

Experiência 2 (48 horas depois da aula).

Gráfico 2

Nome	Idade	Emissão do som	Qualidade do som		Posição da embocadura		Material utilizado	
			Boa sonoridade	Má sonoridade	Posição Correta	Posição Incorreta	Boquilha Marca	Palheta N° e Marca
João Figueiredo	17	BOA	X		X		Vandoren B40	3/5
Margarida Coelho	15	BOA	X		X		Vandoren B40	3
Márcia Leandro	12	BOA		X	X		Vandoren 5RV	3
Jorge Pereira	17	BOA		X	X		Vandoren B40	3/5

3.2 – Estudo comparativo das gravações efetuadas

Foram analisadas as tabelas comparativas com a Experiência 1 (leitura à 1ª vista) e Experiência 2 (48 horas depois da aula).

Na Experiência 1 notou-se um relaxamento da embocadura, próprio de alunos dos primeiros graus (3 e 5 Grau) e pelo facto de se tratar de uma leitura à primeira vista que prejudicou a sonoridade e a emissão do som. É de salientar a qualidade do material usado (boquilha e palheta).

Na Experiência 2 (48 depois da aula) e após a correção de embocadura através da indicação e orientação dos professores e também do estudo mais cuidado dos quatro compassos do concerto realizado pelos alunos, constatou-se uma evolução positiva ao nível da sonoridade e emissão do som. É de salientar que também a qualidade do material usado (boquilha e palheta) proporciona um resultado mais eficaz.

Gravações efetuadas em CD³⁴

NOME	VIDEO	EXPERIÊNCIA
Márcia Leandro	1	1
Jorge Pereira	1	1
Jorge Pereira	2	2
Márcia Leandro	2	2
Margarida Coelho	1	1
Margarida Coelho	2	2
João Figueiredo	1	1
João Figueiredo	2	2

³⁴

CD em anexo.

4. Conclusão

Na expectativa de que este estudo sirva como um pequeno contributo para a formação de excelentes profissionais, sobretudo pela abordagem analítica do processo inicial do clarinete, considerou-se que os primeiros passos relativos ao conhecimento da técnica da embocadura são essenciais neste processo. Foi uma abordagem bastante enriquecedora na medida em que permitiu verificar a importância estruturante do estilo clássico nas minhas aulas de clarinete, e por consequência, na metodologia de ensino dos formandos atuais e vindouros.

Considera-se igualmente que a importância concedida ao repertório do Classicismo no ensino do Clarinete fica com este estudo de caso mais alicerçada. O facto é, e atendendo aos resultados da melhoria da sonoridade em função da insistência e correção da posição da embocadura em jovens no início da aprendizagem do instrumento, que estes resultados vão evoluindo sempre no sentido da melhoria da qualidade da performance de forma clara (cf. Gravação em CD). Pretendo continuar a experimentar em futuros estudos, novos repertórios (talvez música contemporânea), com outras texturas musicais e interpretativas, para sedimentar a minha convicção relativa à importância das obras da estética do período do Classicismo como absolutamente essenciais à formação do intérprete, concedendo ao futuro clarinetista uma boa e límpida sonoridade no estilo francês (aquela que eu defendo e pratico), e um domínio técnico e interpretativo muito difícil de atingir sem ser através do contacto e conhecimento dos autores desta época.

Bibliografia

Andrés, R. *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona.

Arignon, M., Crousier, C., Lancelot, J. *10 ans avec la clarinete*. Paris: Institut de pédagogie et chorégraphie, la Vilette.

Armitage, D. (2007). *The Declaration of Independence*. Harvart University Press.

Bell, J. (1997). *Como realizar um projecto de investigação*. Lisboa: Gradiva.

Becker, M e Schickhaus, S. (2005) *Mozart crónica em imagens*.

Birsak, K. (1992). *the clarinet: a cultural history*. Buchloe, Duck und Verlag Obermayer.

Boehm, T. (1964). *The flute and flute playing*. New York: Dover Publications.

Borba, T., Lopes-Graça, F. *Dicionário de música*, (1ª ed). Lisboa: Edições Cosmo.

Brixel, E. (1997). *Klarinetten bibliographie*. Wilhelmshaven, Florian Noetzel.

Dangain, G.(1978). *A propos de la clarinette*. Paris: Gérard Billaudot.

Eco, U. (1992). *Os limites da interpretação*. José Colaço Barreiros (trad.). Lisboa: Difel

Grout, D. J. (2007). *História da Musica Ocidental*, Editora Gradiva.

Henrique Luis L. (2011). *Instrumentos Musicais*, Edição Calouste Gulbenkian.

Kemp, A. E. (1995). *Introdução à investigação em educação musical*, Lisboa: FCG-Serviço de Educação.

Kennedy, M. (1994). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com> (diversas consultas)

Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Fhourt Edition. Cambridge: Massachusetts, and London, England.

ANEXOS

“O Clarinete no Classicismo Musical”

Idílio Nunes

“O Clarinete no Classicismo Musical”

Idílio Nunes

Idílio Manuel de Oliveira Nunes